

# KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT  
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.  
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN  
IM VERLAG HANS CARL / NÜRNBERG

8. Jahrgang

April 1955

Heft 4

## VORTRÄGE DES ZENTRALINSTITUTS FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN

Im Anschluß an den Vortragszyklus zur mittelalterlichen Ikonographie (Kunstchronik 1954, Heft 4, S. 95—103) und die Tagung über „Ursprünge und Anfänge der Renaissance“ (Kunstchronik 1954, Heft 5, S. 113—147) veranstaltete das Zentralinstitut für Kunstgeschichte im Winter 1954/55 die folgenden Vorträge über ikonographische Probleme der Spätrenaissance und des Barock.

*Herbert von Einem (Bonn):*

*„Michelangelos Jüngstes Gericht und die Bildtradition.“*

Die Bildgeschichte von Michelangelos Fresko ist nicht mehr genau rekonstruierbar. Es gibt nur einen Gesamtentwurf, Frey 20, dessen Datierung strittig ist. Wilde (Graphische Künste 1936) sieht in ihm die erste Niederschrift von Michelangelos Gedanken und datiert ihn Florenz, September 1533. Wir haben aber die Möglichkeit, durch die Zeichnung in Bayonne (Goldscheider, Nr. 99), gleichgültig, ob Original oder nicht, und durch die überzeichnete Michaelsfigur von Frey 20 ein früheres Stadium zu vermuten. Beziehen wir beides in die Rekonstruktion ein, so ergibt sich folgendes: das früheste nachweisbare Stadium (belegbar durch Zeichnung in Bayonne und Michael von Frey 20) hält sich noch verhältnismäßig eng an die Bildtradition. Christus sitzt ruhig. Um ihn herum, in symmetrischer Ordnung, die Gruppen der Heiligen und Apostel, unter ihm, mit Betonung der vertikalen Bildachse, Michael. Dieses Stadium wird durch Frey 20 (in der überzeichneten Form) überwunden. Nunmehr gibt Michelangelo die Symmetrie preis und verbindet obere und untere Hälfte durch eine große S-förmige Raumbewegung, die Barockformen des 17. Jahrhunderts vorwegnimmt. Die Bewegung, die an Stelle deutlich geschiedener Zonen und Gruppen tritt, scheint ihren Ursprung in der Gebärde Christi zu haben. Wie der Raum, so hat auch das Moment der Zeit Bedeutung gewonnen. Wir glauben Zeugen des Augenblicks zu sein, in dem sich die Rechte Christi erhebt und das Geschehen als einen Vollzug in der Zeit auslöst. Frey 20 (nicht 1533 in Florenz, sondern erst 1534 in Rom, und zwar nach Preisgabe des Engelsturzes, von dem Motive übernommen werden, aber noch vor Preisgabe des Altarfreskos Peruginos und der eigenen

Lünetten entstanden) repräsentiert innerhalb der Bildgeschichte von Michelangelos Werk den Punkt der weitesten Entfernung von der Tradition.

Der Weg von Frey 20 ist im Fresko nicht weiter verfolgt worden. Vielmehr hat hier eine erneute Annäherung an die Tradition und eine Auseinandersetzung mit den Gegebenheiten der Wand stattgefunden. Die in Frey 20 entbundenen Kräfte werden zwar nicht geleugnet (zu ihnen gehört das expansive Element, das sich nun erst die Preisgabe von Altarfresko und Lünetten und die Rahmenlosigkeit erzwingt); dennoch setzt an der Wand der Gegenprozeß ein, der aus dem Vollzug einer Willenshandlung ein überpersönliches kosmisches Geschehen macht und unter Aufgabe der asymmetrisch S-förmigen Bewegung mit der Wiedereinführung von Zonen und Gruppen und mit der Wiedereinführung des Gleichgewichts auf neuer Ebene den alten Symbolgehalt zurückzugewinnen sucht. Die endgültige Form wird außerdem durch die Spannung zwischen ursprünglicher Intention und den Widerständen, die dem Künstler die äußeren Bedingungen von Raum und Wand entgegenstellten, bestimmt. Die Wand hat hier für den Maler die gleiche Bedeutung und Funktion wie der Block für den Bildhauer.

Michelangelos Fresko gehört zu dem nordwestlichen Typus des Gerichtsbildes (Paeseler), setzt aber auch die Berührung mit dem östlichen Typus voraus (relative Kleinheit Christi, Einbeziehung seiner Gestalt in die Zone der Beisitzer und Fürbitter). Die Kenntnis des östlichen Typus dürfte das Mosaik in Torcello vermittelt haben, dessen Christus der Anastasis auch auf die Vorstellung des Gerichtes als des *secundus adventus* bei Michelangelo eingewirkt zu haben scheint. Unter italienischen Gerichtsbildern des nordwestlichen Typus müssen als für Michelangelo im Ganzen oder in Einzelmotiven wichtig genannt werden: Cavallini, Giotto, Traini, Nardo di Cione, Fra Angelico, Signorelli, Fra Bartolomeo. Von der Cappella di Brizio in Orvieto hat Michelangelo den stärksten Impuls empfangen, das Repräsentationsbild der Tradition zu einem Drama umzuwandeln (Einzelbeziehungen besonders bei der Auferweckung der Toten).

Drei Motive Michelangelos finden dagegen in den genannten Darstellungen keine genügende Erklärung: das Aufschweben der Seligen, die Rebellion der Verdammten, die kosmologische Ausweitung. Das erste Motiv weist auf Berührung mit dem Norden. Fra Angelico hat zuerst die Seligen als Zug, der auf der Paradieseswiese beginnt und im Himmel endet, dargestellt. Sein Gedanke des Aufstiegs ist im Norden von Bouts aufgenommen und von Bosch in ein Aufschweben verwandelt worden. Bedenkt man die antike Grundlage von Michelangelos Kunst (die auch für das jüngste Gericht gilt), so wird deutlich, wie sehr gerade das Motiv des Aufschwebens unantik ist. Es bleibt Michelangelos Geheimnis, wie es ihm hat gelingen können, diesen unantiken Gedanken mit antiken Mitteln darzustellen. (Zu der Beziehung zu Bosch vgl. Ruth Feldhusen, *Ikologische Studien zu Michelangelos Jüngstem Gericht*, Hamburger Dissertation 1953, ungedruckt.) — Die Rebellion der Verdammten wird durch den Engelsturz angeregt worden sein. Sie kommt schon in Frey 20 vor, ist aber in der Ausführung reduziert worden. — Für die kosmologische Ausweitung hat Tolnay (*Art Quarterly* 1940) auf allegorische Darstellungen von Glücks- und Lebensrädern hingewiesen. Näher liegt es, Darstellungen von Christi zeitloser Weltherrschaft heranzuziehen: Kölner Evangeliar in



Bamberg (Messerer, T. 68), Dalmatica Karls des Großen, Rom, St. Peter, Vatikanische Gerichtstafel. Der in der rotierenden Bewegung von Michelangelos Komposition anklingende (von Tolnay mit Recht stark betonte) Gedanke der kosmologischen Ausweitung gehört zum Vorstellungsbereich des Gerichtsthemas — ein Beweis, wie sehr Michelangelo in diesem Bereich zu Hause war. Erst das fertige Werk, nicht schon Frey 20, macht diese Beziehung sichtbar. Der Weg, den Michelangelo von Frey 20 zur Ausführung zurückgelegt hat, führt also, wie hier noch einmal deutlich wird, nicht aus der Tradition heraus, sondern auf höherer Ebene zu ihr zurück.

Giulio Carlo Argan (Rom):

*„La Rettorica Aristotelica ed il Barocco. Il Concetto di Persuasione come Fondamento della Tematica figurativa barocca.“*

Diese Untersuchung bezweckt den Nachweis, daß die Widersprüche zwischen Kunst und Kultur im Barock, wie sie wiederholt Gegenstand der Kritik gewesen sind, praktisch nicht bestehen, sondern daß das Zeitalter des Barock eine genau faßbare historische Einheit darstellt. Im Gegensatz zum michelangelesken Neoplatonismus bedeutet der Barock eine Wiederbestätigung des aristotelischen Denkens nicht nur in Bezug auf den schon eingehend untersuchten Einfluß der „Poetik“, sondern vor allem auch auf den der „Rethorik“.

Das Wechselverhältnis „pittura — poesia“ formt sich im 17. Jahrhundert in das Wechselverhältnis „pittura — eloquenza“ um. Der Begriff der „poesia“ hatte, seit Tasso, eine tiefgreifende Wandlung erfahren, indem er, alle humanistischen Belange mehr und mehr preisgebend, sich mit moralischen und religiösen Idealen verband. Innerhalb dieses Vorstellungsbereiches erfährt auch das Thema „Ut pictura poesis“ im bolognesischen Umkreis der Carracci seine Belebung.

Akzeptieren wir diese These von der „Kunst als Rethorik“, gilt es nunmehr, das Ziel dieser Rethorik zu erkennen. Hier tritt die Kunst in Beziehung zu den religiösen Gegebenheiten der Zeit, und es läßt sich wohl sagen, daß die Kunst des Barock darauf hinzielt, das religiöse Ideal in ein bürgerliches Ideal umzuformen, das heißt, es zu einer Norm des sozialen und politischen Lebens zu machen. Man kann aus der grundsätzlich negativen Interpretation der barocken Kunst, wie sie Croce gegeben hat, nur herausgelangen, wenn man das Anliegen des Barock in den Bereich des Moralischen und des Sozialen verlagert. Im aristotelischen Sinne ist die Überzeugungskraft das eigentliche Fundament der menschlichen Beziehungen. Die Beziehung des Künstlers, der die Funktion des Überzeugens ausübt, zum Betrachter als einer wirklich „anderen“ Person, die zu überzeugen ist, erfährt damit eine neue Betonung. Unter diesem Gesichtspunkt wird die Theorie von den Affekten, wie sie im zweiten Buch von Aristoteles Rethorik dargestellt ist, zur Grundbedingung, mittels derer die Kunst ihre Aufgabe, zu überzeugen, erfüllen kann.

Weiterhin entsteht mit dem Aufgreifen einer Proposition der „Rethorik“ die Auffassung, daß das Wahrscheinliche insofern nicht wesentlich vom Wahren unterschieden

ist, als beide im Hinblick auf die Ziele des Überzeugens dieselben Wirkungen hervorrufen. Das Wahrscheinliche interessiert sogar mehr als das Wahre. Besondere Wichtigkeit gewinnt hierbei die Vorstellungsweise — die „Technik“ des Malers, die das Wahrscheinliche zu erzeugen hat. Denn sie muß verborgen bleiben, um den angewandten Kunstgriff nicht zu enthüllen. Somit wird der Technik der Erfindung des Themas noch eine neue Technik übergeordnet, nämlich die der Spontaneität des Vortrags.

Letztlich ist der caravaggeske Luminarismus nichts anderes als ein genau umschriebener Vortrag von ungestümer Überzeugungskraft, aus Beweisen und Beispielen zusammengesetzt. Die Gegensätze zwischen der Malerei der Carracci und derjenigen Caravaggios lassen sich praktisch umschreiben als ein Unterschied zwischen „poesia“, verstanden als Gefühlsströmung, und „poesia“, verstanden als in der Natur wiedererlebte Geschichte. Bei beiden finden wir in religiöser Hinsicht die geläufigen Variationen der traditionellen Themen, dagegen noch keine genau festgelegte propagandistische Tendenz. Diese bildet sich erst in der Malerei des Reni aus. In der „Kreuzigung Petri“, zwei Jahre später als die entsprechende Darstellung Caravaggios gemalt, verwandelt sich der „realistische“ Gestus von Caravaggios St. Peter in einen „ideologischen“, der die religiöse Bedeutung des Martyriums andeutet. Reni will „moralischer“ sein als Caravaggio, seine Gestalt St. Peters wird zum Abbild einer Idee, die vor allem eine moralische Idee ist. Die Erfindung, das Bildthema, die Figur, und so auch das „Schöne“ sind für Reni nur „Ideen“. Die Idee aber ist eine Grenzsetzung: sie hat den gleichen Sinn wie auf religiösem Gebiet das Dogma. Diese Grenzsetzung erlaubt jedoch innerhalb ihres in sich geschlossenen Bereichs klare Definitionen und subtile Wertunterscheidungen.

Es besteht also ebenso eine Freiheit der moralischen wie der malerischen Haltung des Bildes. Deshalb meidet die äußerst strenge aber auch äußerst anpassungsfähige Technik Renis die großen Effekte, um sich einfacherer Mittel zu bedienen. Dabei erstrebt Reni nicht die Bestätigung oder Begründung eines Prinzips oder eines Dogmas: denn die katholische Kirche hatte längst die gefährlichste Phase in ihrem Ringen gegen die Reformation überwunden, Autorität und Wahrheit der Dogmen standen überhaupt nicht mehr zur Diskussion. Dagegen war es geboten, die Menschen zu unterweisen, sich diesen Dogmen gemäß zu verhalten. Künstlerische Form bedeutet also das Mittel, zu überzeugen, daß sich das menschliche Leben voll zu verwirklichen vermag, wenn es die Linie eines ideologischen und moralischen Übereinkommens einhält. Und es ist tatsächlich dieser Prozeß des „Überzeugens“, durch den sich das religiöse Ideal, traditionsmäßig der Kunst verbunden, in ein bürgerliches Ideal umformt.

Dieser Umformung entspricht in streng ästhetischem Sinne die Umformung des Begriffs vom „Schönen“ in den von der „Qualität“. Die Ersetzung des „Schönen“ durch die „Qualität“ als einen ästhetischen Wert, der sich im Schaffen selbst erfüllt und nicht einer kanonisierten Norm unterliegt, wird ausdrücklich zu Beginn des 17. Jahrhunderts durch den großen englischen Kunsttheoretiker Richardson bestätigt. Die Prägung dieses neuen, für die Geschichte der Ästhetik und Kunsttheorie äußerst wichtigen Begriffs der Qualität verbindet sich engstens mit dem des „Geschmacks“, ebenfalls verstanden als



Qualität, die dem Künstler wie dem Publikum gemeinsam ist und ein notwendiges Bindeglied zwischen beiden darstellt.

Auf dieser historischen Entwicklungslinie erweist sich die Stilepoche des Barock in ihrer Einheitlichkeit als eine notwendige Phase des Entwicklungsganges, aus dem die moderne europäische Kultur geboren und ausgebildet wird.

*Jacques Vanuxem (Paris):*

*„Emblèmes baroques dans l'art et dans les fêtes au temps de Louis XIV.“*

Das Barockzeitalter hat eine große Vorliebe für das Emblem bewiesen: Darstellungen von Pflanzen, Tieren, Gestirnen, von verschiedenartigsten Objekten dienen ebenso dazu, auf Medaillen die Taten und Eigenschaften berühmter Personen als auch die Tugenden der Heiligen in den ihnen geweihten Büchern zu versinnbildlichen.

In Frankreich sieht man vom Ende des 16. Jahrhunderts an ganz bestimmte Embleme, nämlich die Sonne bzw. zu ihr in Beziehung stehende Blumen oder andere Gegenstände die königlichen Personen vertreten. Die gleichen Embleme wurden oft bei den „Carrousel“ für die Schilde der Kämpfenden verwandt. Gerade die Carrousel sind es, die den Emblemen ihre Beliebtheit und Popularität eingetragen haben, so hat auch in denen von 1656, 1662 und 1664 Ludwig XIV. entscheidend bekräftigt, daß die Sonne sein Zeichen war, und seine 1662 gewählte endgültige Devise „Nec pluribus impar“ knüpft sich mehr an die Tradition der stolzen Turnierdevisen als an eine Rückkehr zur antiken Tradition der vergöttlichten Könige.

Die wichtigste unter Ludwigs XIV. entstandene Emblemata-Sammlung ist die der „Tapisseries du Roi“, der in Deutschland große Wirkung beschieden sein sollte. Die Sammlung gibt in sehr reichen Umrahmungen die Medaillons der Tapisserieborduren wieder und zeigt Embleme, die zum größten Teil schon bei den Carrouseln bekannt waren. Die Rahmungen, die von dem Miniaturmaler Bailly stammen und von dem Stecher Sébastien Leclerc überarbeitet wurden, sind äußerst bemerkenswert und zeigen eines der schönsten Beispiele des französischen Barocks, der sich nur in kleinen künstlerischen Schöpfungen dieser Art oder im Kunstgewerbe frei entfalten können. Neben den aus den Carrouseln bekannten Emblemen findet man in dieser Sammlung auch seltsamere Formen: z. B. bringen Theaterapparate zum Ausdruck, daß Ludwig XIV. die Natur übertrifft. In einer anderen Sammlung Baillys ist das Emblem der redenden Memnonssäule dargestellt, das ein berühmter Text von Molière lächerlich machte, wie denn derartige Zusammenstellungen oft als zu subtil und gesucht empfunden wurden.

Aber sie haben in Deutschland viel Anklang gefunden, wo man ihnen ebenso wie dem Dekorations-Stil des Rahmenwerks große Aufmerksamkeit schenkte. Die Sammlung der „Tapisserie du Roi“ erlebte in Augsburg zwischen 1689 und 1710 nicht weniger als drei Auflagen, die, wie der Herausgeber Ulrich Krauss in den Vorworten unterstreicht, wegen des großen Erfolges des Werkes notwendig geworden waren.

Auch die religiöse Kunst hat zur Verbreitung der Embleme beigetragen. Ein ebenfalls bei Krauss in Augsburg erschienenenes Werk, die „Historische Bilderbibel“, in dem der Einfluß des Stchers Leclerc offensichtlich ist, überträgt eine große Anzahl von Emblemen,

die in den „Tapisseries du Roi“ auf Ludwig XIV. bezogen waren, auf den Bereich des Mystischen und Religiösen. Und aus Werken dieser Art wurden die Embleme dann von den Schöpfern der großen kirchlichen Bauwerke des 18. Jahrhunderts in Süddeutschland übernommen — um nur zwei Beispiele zu nennen: Buxheim und Partenkirchen.

Während in Frankreich die Embleme nur bei Festen und den für diese Anlässe errichteten provisorischen Architekturen verwandt wurden, erhielt in Deutschland das Emblem seinen bleibenden Platz im wirklichen Bauwerk. Das gleiche ist mit einer großen Anzahl von französischen Dekorationselementen geschehen, und es ist eine der großen Leistungen des deutschen Barock, das, was anderwärts nur als vergänglicher Schmuck geplant war, umgebildet, vergrößert und in dauernde Form gebracht zu haben.

*Hans Kauffmann (Köln): „Berninis Tabernakel.“*

Bei seinem Wirken in St. Peter hatte sich Bernini, wie meistens in seinem Schaffen, vorbestimmten Ordnungen einzufügen.

Papst Clemens VIII. begann mit der Verteilung der Kultstätten und mit der Ausstattung des Hochaltars; die Sorge für das Tabernakel blieb Nachfolgern vorbehalten (Fraschetti S. 55 ff.). Entwürfe vor Bernini: Buonvicinos Engelbaldachin (1618), Madernos und Ferraboscós lettnerähnliche Anlagen vor einem weiträumigen, von Schranken umhегten Chorgeviert (um 1620).

Berninis Entwürfe zeigen seine Tabernakelidee von einer eigens umgrenzten Choranlage losgelöst: auf der Grundlage Buonvicinos vier gewundene Weinrankensäulen; dem konstantinischen Altarziborium — nach Ausweis des Elfenbeinkastens von Pola — näher als einer seiner Vorgänger.

In Alt-St.-Peter hatte sich mit den Jahrhunderten eine größere Zahl von Altarziborien angereichert. Unter ihnen gab es vier für ehrwürdige Reliquien, Kreuz, Lanze, Veronikatuch und Andreashaupt: zweigeschossige Baldachinbauten nach dem Typus antiker Trophäen und Memorialbauten. Diese vorzugsweise römische, noch im späten Quattrocento für Andreashaupt und Longinuslanze beibehaltene Überlieferung ist von Bernini an den Kuppelfeilern wiederbelebt worden. Mit den gewundenen Weinrankensäulen an den oberen Adikulen wie am großen Bronzetabernakel bekam der ganze Vierungsraum eine übereinstimmende Signatur, aber inmitten der Reliquienziborien triumphiert das Tabernakel. Die Ziborien umschließen keine Altäre mehr (diese sind in die Grotten versenkt mit Andrea Sacchis Altarbildern von 1633 bis 1634 und später), dem Hauptaltar in der Mitte ist das einzige Baldachintabernakel vorbehalten.

Das letzte über Apostelgrab und Hauptaltar errichtete Marmortabernakel aus der Zeit Sixtus IV. (Grimaldizeichnung) führte einen Zyklus von Bildwerken vor, der den beiden Apostelfürsten gewidmet war. Buonvicinos Engelbaldachin unterließ jeden Hinweis auf ein Altarpatronat, seine Petrus- und Paulusstatuen erhielten in der Tiefe der Confessio ihren Platz. Ferraboscós Projekt rechnete mit Reliefs und Statuen, in denen (mit Nachklängen von Michelangelos Ideen zum Juliusgrab) das Petruthema unter dem Zeichen der Ecclesia wiederkehrte, auf der Kuppel überragt von Engeln und dem triumphierend auffahrenden Erlöser. Bernini hielt sich zunächst an das Apostel- und Christus-



thema: sitzende Petrus- und Paulusstatuen sollten unten auf dem Niveau des Altars vor dem Tabernakel an der Confessio angeordnet werden, aber auf dem Gipfel über einer Sphäre dienstbarer Engel der Auferstandene mit der Kreuzesfahne auffahren. Die Auswahl konzentrierte sich demnach auf ein Erlösertabernakel. Wurde diese Arbeitsphase noch durch eine Schwebelage von Motiven gekennzeichnet, mit denen schon Ferrabosco befaßt war, so schlug Bernini nach 1626 (Münzbild) eine neue Richtung ein: Studien für die Bekrönung, für die Schweifung ihrer Bügel wurden durch eine neue thematische Idee veranlaßt, standen im Dienst des Kreuzes über der Weltkugel an Stelle des Auferstandenen; die ganze Bekrönung nahm den Charakter eines Kreuzfußes oder -ständers an und zeigte sich darin als die Erfindung eines Plastikers. Infolge der Asymmetrie der Putten mit den Petrus- und Paulusattributen blieb nur dem Kreuz die Mitte und die Achse, die Gerade und der rechte Winkel vorbehalten.

Bei seinem Streben, das Tabernakel auf den Kuppelraum zu beziehen, kann Bernini von dem Bilderkreis der Michelangelokuppel auf das Kreuz hingelenkt worden sein: in dem Majestaszyklus nach Cesare d'Arpinos Entwürfen (1612) nimmt der thronende „Rex Gloriarum“ die Mitte ein. Sinnvoll entsprach das Kreuz zu seinen Füßen der Ikonographie des Jüngsten Gerichts. Es schlägt die Brücke zwischen dem Opferaltar und dem Weltenrichter, unter den Augen Gottvaters, so daß ein Wirkungszusammenhang die volle Höhe durchmißt.

Die Entscheidung für das Kreuz hängt aber hauptsächlich mit der Überführung der wichtigsten Kreuzreliquie, des Helenafundes, durch Urban VIII. aus S. Croce in Gerusalemme nach St. Peter zusammen (1628); das Gipfelkreuz dient als deren Reliquiar. Die bisherige Kreuzkapelle (Nordwestecke des Umgangs) wurde daraufhin zur Michaelkapelle umbestimmt. Alle Kuppelpfeiler wurden vielleicht schon 1625, wahrscheinlicher 1628 dem Gedanken der Kreuzsymbolik dienstbar gemacht, entsprechend dem Kuppelrund, das dem Rex Gloriarum untersteht: Veronika und Helena, Andreas und Longinus, sowie die Apotheose ihrer Attribute über den Brüstungen bilden eine Versammlung, deren Einheitsbezug im Kreuz beschlossen liegt. Im Ikonographischen Zusammenhänge mit Mantua (S. Andrea und Mantegnas Stich B. 6; ferner nach freundlichem Hinweis von Paul Grotemeyer Mantuaner Münzen). Dem Gipfelkreuz stellen die vier Zeugen in irdischer Niederung die geschichtliche Beglaubigung zur Seite: in Berninis Schaffen das früheste Beispiel einer Pyramidalkomposition aus einer radial oder kreuzförmig gruppierten Vierzahl um eine dominierende Mitte. Dadurch wurde entgegen Madernos und Ferraboscós auf Längsrichtung eingestellten Schrankeneinbauten die Zentralanlage Bramantes und Michelangelos wieder in Kraft gesetzt. Vermutlich hat Bernini schon bei seinem Entschluß zu einem frei stehenden Tabernakel die so einzigartigen Kuppelpfeiler eingerechnet, die eine Zentralidee im Auge gehabt. Durch die im Innern eingeborgenen Passionsreliquien hat jeder Vierungspfeiler an Christus teil im Sinn des Ecksteins, der die Kirche trägt. Den Grundakkord schlägt schon die Engelsbrücke mit dem Passions-thema und den Arma Christi am Zugang zur Leostadt an; nochmals verkündet ihn der Fontanaobelisk mit seiner Inschrift „Ecce Crux Domini“.

In St. Peter scheinen sich Altartitel und Denkmäler nach dem Grade der Heiligkeit



vom Zentrum zur Peripherie abzustufen oder umgekehrt von außen nach innen aufzugipfeln. Durch die ringförmigen Zonen greift das Kreuz hindurch; denn dem Tabernakel stehen an den Enden der Querarme apostolische Kultstätten gegenüber, und in der Westapsis antwortet ihm ein Schwerpunkt von der Bedeutung der Kathedra Petri. Einzig in der Vierung erhebt sich über der unteren Region eine obere: was oben in seiner eigentlichen Wahrheit aufleuchtet (beispielsweise die Lanze in ihrer Verherrlichung), wird unten in seiner Zeitlichkeit vergegenwärtigt (dieselbe Lanze in der Hand des Longinus); Ebenbildlichkeit zwischen Himmlischem und Irdischem bei Abstufung vom Flächenbild (Relief) zu voller Körperrundung. Je entschiedener die Vierung durch Zweigeschossigkeit und Ausnützung der großen Ordnung herausgehoben ist, um so nachdrücklicher wirkt die Wiederkehr eines gleichen Akzents in der Westtribuna an der Kathedra Petri mit ihren beiden Zentren (Reliefbild der Glorie um die Taube und freiräumliche Altargruppe).

Nach Annibale Carraccis vorausschauendem Hinweis (Baldinucci) hat Bernini möglicherweise schon in Konsequenz der neuen Bestimmung der Kuppelpfeiler und der dadurch veranlaßten Umstellung des Grabmals Pauls III. (1628) die Westtribuna für die Kathedra Petri ins Auge gefaßt. Die Entscheidung fiel freilich erst 1656. Über die kleine Ordnung der Nischen ist die Kathedra in den Maßstab der Kolossalpilaster hineingewachsen, der ganze Chorarm zum Thronsaal geworden. Die Sedes Apostolica repräsentiert unter der Glorie des Heiligen Geistes den Primat der römischen Kirche, an Okzident und Orient vermittelt durch zwei lateinische und zwei griechische Kirchenväter.

Als Altarwerk reiht sich Berninis Schöpfung unter die Reliquienretabel ein. Seine Entwürfe (Windsor) knüpfen an Seb. Torrigianis Engelquartett auf dem Altar der Sakramentskapelle von S. Maria Maggiore über Arnolfo di Cambios Presepegruß an.

Die im frühen 17. Jahrhundert für den Chor erwogenen Varianten (vgl. Ferraboscós radikalsten Entwurf) hat Bernini aufgehoben. Durch Aufstellung der Kathedra in der Westtribuna belebte er die Überlieferung des „leeren Thrones“ früher Apsisbilder, auch in Alt-St.-Peter, aufs neue und ließ sie mit dem traditionellen Standort des realen Bischofsstuhls zusammenfließen. In die altüberlieferte, vom thronenden Erlöser beherrschte Bildordnung, von der mittelalterliche Bischofsstühle, auch jener in Alt-St.-Peter, überwölbt waren, zeigt sich die Kathedra eingespannt: in Neu-St.-Peter wurde die Kuppel zur Sphäre des Salvators inmitten der Apostel, und der Westarm, nach dem Ausbau der Basilika zum Langchor geworden, nahm im Fond den Bischofsstuhl auf. Die alte Vertikalachse mit ihrer Polarität von Himmelsbild und realem Kultgerät behielt Bestand. Schwebend zwischen thronendem Salvator und Papstthron vermittelt der Kathedraaltar die Statthalterschaft und ihre Heiligung. Dermaßen aus dem Ort erdacht besitzt die Komposition eine unübertragbare, romeigene Legitimität.

Die beiden Skizzen im Vatikan mit der Kathedra im Rahmen des Tabernakels (Brauer-Wittkower 74) gelten nicht nur der Tiefenperspektive im Durchblick durch das Tabernakel, sie erproben auch die Möglichkeit, die Kathedra an das Tabernakel heranzuziehen, sie im Vierungsraum mitsprechen zu lassen, zweigeschossig in den Vertikalismus der Pfeilerziborien einstimmend. Bei solcher Sicht fügen sich auf der Mittellinie



— einem Rückgrat vergleichbar — Petrusconfessio und Kathedra Petri, Passionskreuz im Kreis der Passionswerkzeuge, Taube des Heiligen Geistes, Salvator und Gottvater (Trinität) übereinander, eine Skala sinngeladener Leitbilder der „Ecclesia“, bildliche Ausprägung des fundamentalen Christusworts der Inschrift im Fries unter der Kuppel („Tu es Petrus et super hanc petram aedificabo ecclesiam meam“), Grund und Mitte, um die herum sich die gebaute Kirche erhebt und wölbt.

Diese Ordnung erscheint nur an diesem Ort rechtmäßig und nirgends sonst wiederholbar. Bei der Vorbereitung des barocken Hochaltars der Münchner Peterskirche (1724—1733) wurde enger Anschluß an Berninis Kathedra ausdrücklich untersagt, und wie in Sandizell wurde aus dem Kathedraaltar ein Petrusaltar. Andererseits entwickelte in der Wieskirche „zum gegeißelten Heiland“ J. B. Zimmermanns Deckenmalerei nur das eschatologische Thema in der Abfolge von Lamm, Passionswerkzeugen und leerem Thron in Erwartung Christi auf dem Regenbogen darüber, indes die Kirchenväter unten an den Pfeilern Abstand halten. Am häufigsten und ähnlichsten hat das Tabernakel Nachfolge gefunden, aber auch seinerseits aus den Zusammenhängen gelöst, in denen es in Rom wurzelt.

*Hugo Schnell (München):*

*„Ikongraphische Probleme süddeutscher Barockkirchen.“*

Dem Betrachter der süddeutschen Barockkirchen fällt die besondere Stellung des Hochaltars auf, der im Gegensatz zu anderen Epochen stets den betonten Tabernakel birgt (Messe und Eucharistie standen im Mittelpunkt der katholischen Restauration). Hinzu tritt die besondere Art der Reliquienverehrung (der Altar als Sarkophag).

Im Zeitalter des Absolutismus wird die Majestät und die Königsidee betont: auch durch den vorgeschriebenen Baldachin. Jede Kirche besitzt ihn: entweder in variabler (Krone mit Tuch) oder in bleibender Form (oft aus Stuck oder Holz), die sich durchsetzte. Vor allem im 18. Jahrhundert erhalten nach und nach auch die Heiligen verschiedenste Baldachin-Formen. Neben der Betonung des Christologischen steht stets der Hinweis auf die Dreifaltigkeit durch die Darstellung Gottvaters und des Heiligen Geistes (in der Retabel oder im Gewölbe).

Innerhalb der verschiedenen Darstellungen Christi ist im 17. Jahrhundert die kraftvolle Gestalt des Erlösers bevorzugt behandelt, im 18. Jahrhundert die sanfte des Guten Hirten. Die mannigfachen, oft volkstümlichen Darstellungen des Leidens des Herrn (z. B. Kerker, Todesangst, Geheimes Leiden, Schulterwunde) sind als Ausdruck volkstümlicher Frömmigkeit aufzufassen. — Neben der Eucharistie steht die Marienverehrung im Vordergrund. Häufigstes Thema der Hochaltarbilder ist die Himmelaufnahme Mariens. Ab 1708 (Einführung des Festes) intensiviert sich die Darstellung der Maria Immaculata. An die Stelle der heroischen, königlichen Madonna (Patrona Bavariae) — die im Gegensatz zur Spätgotik mit dem Jesusknaben nicht mehr spielt, sondern ihn als Erlöser dem Volke zeigt — tritt die liebliche Formung der „Mutter der schönen Liebe“ (Gnadenbild Wessobrunn). Unzählige Bilder der Verleihung des Rosenkranzes, des Skapuliers, von Gnadenbildern usw. offenbaren die weitverzweigte

Marienverehrung. Die vielen Heiligen-Darstellungen, ein Spiegel der damaligen Auffassung der lebendigen Gemeinschaft der Kirche, unterstehen oftmals einheitlicher Anordnung. Die Art der Darstellung (als Prediger, oft in der Bewährung als Märtyrer, im Lichtschein), erlaubt Rückschlüsse, ebenso wie der Wechsel des Materials; auch die Farbensymbolik verschiebt sich.

Die Seiten- und Nebenaltäre mit ihren Figuren unterstehen ebenfalls oft einheitlichem Programm und werden dem Hochaltar und der Gesamtidee des Gotteshauses zugeordnet.

Zu der streitenden Kirche tritt die leidende (beliebte Darstellung der Armen Seelen) und die triumphierende (Deckenfresken). Die häufige Darstellung der Engelwelt (in Ottobeuren ungefähr 3000 Engel in Malerei und Plastik) ist in geistiger und künstlerischer Erfassung ebenfalls dem Zeit- und Stilwandel unterworfen.

Alles durchdringt die Leitidee des Gotteshauses, die in Verbindung mit dem Kirchweihritus zu sehen ist (Himmlisches Jerusalem, „Kirche“). Ähnlich wie Malerei und Plastik im vorrückenden Spätbarock ineinandergreifen, wird die Gesamtausstattung mit der aus der Zeit gewählten Anschauung des Gotteshauses mehr und mehr verschmolzen. Keine Kloster- oder größere Kirche entstand ohne persönlich geprägtes Programm, in das die heiligen Zahlen der Architektur (oft auch im Grundriß), der Joche, der Fenster, der Stufen, der gegenseitigen Verhältnisse usw. mit eingeschlossen sind. Bedeutsam ist die Lichtsymbolik (Ostung, gelbes Sonnenfenster, Ewig-Lichtampel in der Mitte des Gewölbes an einer Schnur, die sich dreifach gabelt). Einerseits wird möglichst die gesamte Dogmatik dargestellt (die 12 Artikel des Credo schreibt Asam auch noch in Bruchsal an), andererseits die Geschichte des Menschengeschlechtes miteinbezogen: vom Ratschluß der Dreifaltigkeit beginnend, über Paradies und Altes Testament mit seinen Vorbildern zum Neuen Testament bis zur Wiederkunft und Glorie. Antike, Frühchristentum, Kaiser- und Weltgeschichte und die lokale Geschichte lebt auf (vgl. Ottobeuren). Fast alle Bereiche des Lebens (nicht zuletzt die umstrittenen Zeit- und Glaubensfragen, neue wissenschaftliche Erforschungen und selbst der Humor) sind in der süddeutschen, vor allem bayerischen Barockkirche behandelt. Die schriftlichen *Quellen* sind sehr reich: Religiöses Schrifttum, Anordnungen, Kirchweihpredigten, Bruderschaften, Prozessionen und Feste, Theater, Äußerungen der Auftraggeber und Künstler.

Im Süddeutschland erfolgte somit im 17. und 18. Jahrhundert eine neue Formulierung des Gotteshaus-Begriffes und der Gesamtausstattung. Wie sich die Form änderte, genau so entwickelte sich die geistige und theologische Einstellung, die vorangeht und andererseits sehr langsames Wachstum besitzt. Die Berührungen und Verbindungen zwischen Ikonographie, Auftrag und künstlerischer Aussage sind sehr reich, gegenseitig befruchtend, wenn auch wenig erforscht. Um die Fülle der ikonographischen Probleme der süddeutschen Barock- und Rokokokirchen zu erkennen, ist nicht nur die Kenntnis des einzelnen Gegenstandes notwendig, sondern das Gesamtprogramm (mit seinen vielen Strukturen) zu erforschen.



Wilhelm Mrazek (Wien):

„Das Programm der Deckengemälde in der Wiener Kaiserlichen Bibliothek.“

Im Jahre 1723 wird in Wien mit dem Bau des neuen „locus bibliothecae caesareae“ begonnen. Im Jahre 1726 ist der Rohbau fertig, und im Jahre 1730 hat Daniel Gran die Malerei der Kuppel vollendet.

Neben den Gegebenheiten der räumlichen Verhältnisse und der verschiedenen Malflächen war die „malerische Invention“ Daniel Grans auch noch durch eine „dichterische Invention“, d. h. durch ein ausführliches „Konzept“ bestimmt. Dieses war schon „eine geraume Zeit“ vor Beginn der Malerarbeiten, vielleicht sogar in Zusammenarbeit mit Daniel Gran, von Conrad Adolph von Albrecht erfunden worden. Der Codex 7853 der Handschriftensammlung der Wiener Nationalbibliothek enthält neben zahlreichen Konzepten jene „verschiedenen Erfindungen Hieroglyphisch-Historisch-Poetischer Gedanken“ für die kaiserliche Bibliothek, die Daniel Gran seiner Freskenfolge zugrunde legte. Wie der Titel aussagt, umfassen Albrechts Konzepte alle Erscheinungsweisen der barocken Allegorie. Unter Hieroglyphen sind die Embleme, Symbole und allegorischen Figuren zur Darstellung der Tugenden und Laster zu verstehen, unter Historien die zur Allegation und Allusion nötigen Erzählungen aus der sakralen und profanen Historie, unter poetischen Gedanken die antike Mythologie in zumeist ovidianischer Fassung und moralischen Auslegung.

Versucht man die „dichterische Invention“ dieses umfassenden literarischen Gedankengebäudes auf seine Gestaltungsprinzipien und inhaltlichen Motive anzusehen, so läßt sich folgendes feststellen.

1. *Das Generalthema und die Allusionen im sensus allegoricus.* Die Konzepte für die Kuppel und die Deckenfelder der Flügelbauten sind reine allegorische Kompositionen. Alle wesentlichen Gedanken werden ausschließlich durch allegorische Figuren mit ihren Emblemen ausgedrückt, die in den meisten Fällen Cesare Ripas „Iconologia“ entnommen sind und deren sensus allegoricus eindeutig bestimmt ist. Selbst das Bildnis des Kaisers ist durch seinen Medailloncharakter mythologisiert und jedes irdischen Anscheins entkleidet, ist Bild im Bilde. Trotz größten Aufwandes an allegorischen Figuren ist das Zentralthema klar und eindeutig zum Ausdruck gebracht. Kaiser Karl VI., einer der glänzendsten männlichen Vertreter des Habsburgischen Kaiserhauses, ist zugleich Herkules und Apollo im sensus allegoricus der Allusion. Er vereinigt beider Tugenden, Stärke und Weisheit. Er ist, wie die umlaufende Galerie der Mitte, das Athenäum oder die Schule von Athen erweist, ein großzügiger Förderer und Beschirmer der Künste und Wissenschaften in seinen Landen, wobei neben der allgemeinen und auf den Kaiser alludierenden Bedeutung noch eine speziell lokale auf die Stadt Wien hinzukommt, wie aus dem späteren Konzept Daniel Grans für den Klosterneuburger Kaisersaal ersichtlich ist. Er ist, wie die Fresken in den Flügelbauten im Verhältnis zur Kuppelmitte zeigen, der irdische Träger des im Prototypen der Kuppelmitte veranschaulichten Ideals, in seinen Auswirkungen im öffentlich-politischen und kulturell-geistigem Leben.

2. *Die Allegationen im sensus allegoricus.* Um diesen Tatsachen die Würde des Alters zu verleihen, wird der Kaiser hineingestellt in eine Traditionslinie, die über die eigenen

Ahnen bis zu Cäsar und Alexander dem Großen, ja bis zu dem mythischen Helden Perseus, als Präfigurationen kaiserlicher Eigenschaften, reicht. Diese gemeinsamen Eigenschaften, welche der Kaiser mit seinen Vorgängern teilt, ergeben die Vergleichspunkte, welche es erlauben, das in der Kuppelmitte angeschlagene Generalthema durch zwei Historien (*fatti storici profani*, Cäsar und Alexander der Große) und durch einen poetischen Gedanken (*fatto favoloso*, Perseus) zu bezeugen oder allegieren. Daß diese *fatti* nur im *sensus allegoricus* aufzufassen und nach dem Prinzip der Allegation, dem „*Fabula docet*“ der barocken Dramatiker, aufzulösen und zu verstehen sind, geht aus dem Konzept deutlich hervor.

3. *Vaterländisch-politischer Konzepttypus als Synopsis und ludus caesareus*. Das Konzept dieses „prächtigsten Tempels, welcher jemals der Gelehrsamkeit und den Musen errichtet worden“, kann somit nicht nur unter dem Aspekt eines Bibliotheksthemas allein gesehen werden. Denn wie die einzelnen inhaltlichen Motive erkennen lassen, tendiert das Konzept über die Grenzen eines reinen Bibliotheksthemas weit hinaus. Es sind vielmehr alle in der Barockzeit üblichen Darstellungsmotive vertreten. Die Polaritäten der beiden Flügelbauten als Superlunaria und Sublunaria, als Erde und Himmel, Krieg und Frieden, von weltlich-politischen und kulturell-geistigen Belangen sind Motive des vaterländisch-politischen Themenkreises, aber auch der scholastischen und monastischen Conubien und Summen. Die beim Durchschreiten des Raumes an den mythologischen Fresken von den polaren Enden erlebbare Steigerung zum Panegyrikos in der Mitte, der den Kaiser zu einem Herkules-Virtus- und Apollo-Weisheitsträger überhöht, ist häufigstes Motiv repräsentativer Profanbauten. Die Präsenz aller dieser Motive in einem Raume als Ausstrahlungen eines einzigen Urbildes läßt das Konzept als eine umfassende und organisch gegliederte Synopsis und damit als profane Analogie zu den Freskenzyklen der großen Klosteranlagen erscheinen. Die farbige Gestaltung mit den vorwiegenden Grundwerten Gelb, Rot, Braun und Gold, deren sittliche Wirkung Sandrart als Hoheit, Adel, Ehre, Herrlichkeit, als Heldenfarbe und als Verstand und Mäßigkeit angibt, im Verein mit den bei kirchlichen Bauten Fischer von Erlachs üblichen Raumverhältnissen heben den sakralen Charakter der ganzen Anlage deutlich hervor. Doch hier in der Weise, daß der Kaiser und seine Ahnen Akteure in einem *ludus caesareus* sind, der die ganze Kraft und den festlichen Glanz, die Würde und Feierlichkeit eines gesteigerten Lebensgefühls zum Ausdruck bringt.

Hans Sedlmayr (München):

„Ikonologie von Neu St. Peter in Rom.“

Ikonologie sachlich: Gesamtsinn der Bilder eines künstlerischen Komplexes (einer Kirche, eines Altars, eines Buches usw.), in seinem Zusammenhang gesehen und erläutert. Gerade das Beispiel von St. Peter zeigt, daß dieser Gesamtsinn kein vorgesetzter, kein „Programm“ sein muß. Ikonologie methodologisch: integrale und begründende Ikonographie; während Ikonographie partiell und deskriptiv ist.

Versuch zu zeigen, daß aus mehreren voneinander unabhängigen Programmen unter



Alexander VII. durch Bernini und den unbekannten Konzeptor ein alle Hauptpunkte des Baus umfassender bildlicher Sinnzusammenhang entstanden ist.

Programm des Michelangelo(della Porta)-Baus, zuerst faßbar unter Gregor XIII., realisiert unter Klemens VIII. Hauptraum: (Grab Petri) — (Altar) — erweiterte Deesis in der Kuppel — Gottvater in der Laterne. Entwerfer des Programms sehr wahrscheinlich Baronius. Soteriologisches (Martyrion-)Programm. Die Apsiden unbesetzt? — Vier Eckräume (Kuppelräume): mariologisch-angelologisches Programm. — Das Hauptkuppelprogramm sinnvoll ergänzt durch den Auferstandenen über Grab und Altar in den Altarentwürfen Ferraboscus und Berninis (I. Fassung).

Obelisk: Unter Sixtus V. in einer interpretatio christiana zum Sinnzeichen der crux invicta und des sol verus gemacht. Zugleich vita aeterna-Bedeutung.

Vorhalle innen: Unter Paul V. erhält sie ein Petrus-Paulus-Ecclesia-Programm, geplant auch für die obere Vorhalle (Benediktionshalle; Entwürfe Lanfrancos überliefert durch Bartoli). Später ergänzt durch Navicella und „Pasce oves meas“. — Fassade: Apostelzyklus und Schlüsselübergabe.

Unter Urban VIII. Umdeutung des vertikalen Hauptkuppelprogramms durch den Tabernakel Berninis. Dessen Hauptbild die Taube des Heiligen Geistes; sekundär Christus-Embleme (Kugel mit Kreuz, Lorbeergewinde, Sonnen); tertiär Petrus-Paulus-Embleme. — Auf der Vertikalachse jetzt (von oben nach unten): Gottvater (Laterne) — Christus der Parusie (Kuppel) — Heiliger Geist (Decke des Tabernakels). Trinitarisches Programm.

Bis Alexander VII. die drei Programme räumlich und sachlich getrennt.

Unter Alexander VII., 1656—1657 (auf dem Höhepunkt des Konfliktes mit den Jansenisten!) Verknüpfung der drei getrennten Programme durch zwei Mittelglieder: Kathedra und Vorplatz.

Kathedra: Ikonologische Verkörperung der ecclesia aeterna, eingesetzt von Christus, Lehr- und Hirtenamt (Gestalt der Custodia und Relief), erleuchtet vom Heiligen Geist der Trinität (Glorie), katholisch (römische und griechische Kirchenväter). „Hinc una fides / mundo refulget / hinc sacerdotii / unitas exoritur“ (Inscription). — Die Kathedra verknüpft ikonologisch das trinitarische Programm der Kuppel mit dem Ecclesia-Programm der Vorhalle (ecclesia mundana, apostolica, Petri et Pauli).

Kolonnaden: Ikonologisch der Orbis sanctus (Heiligenkatalog der Statuen), so verstanden auch von der Polemik gegen Bernini (vgl. Wittkower). — Verknüpft Ecclesia-Programm der Vorhalle mit der Crux Invicta, Mitte des Orbis. — An den Verbindungsstellen später räumlich und thematisch sinnvoll eingefügt: Konstantin und Karl als Schutzherrn der ecclesia mundana.

*Gesamtergebnis* dieser beiden Verknüpfungen: Die Bilder und Embleme an den Hauptpunkten des Baues ergeben in räumlich-hierarchischer Folge abgelesen eine *bildliche Verkörperung der Hauptpunkte des katholischen Symbolons (Credo)*: Gott der allmächtige Vater-Schöpfer (Laterne) — Jesus Christus, der kommen wird zu richten . . . (Kuppel) — Heiliger Geist (Tabernakel). Pause = Wechsel von der Vertikalen zur Horizontalen. — Die heilige (Heiliger Geist-Taube, Apsis), katholische (Kirchenväter,

Apsis) und apostolische (Vorhalle) Kirche — Gemeinschaft der Heiligen (Vorplatz) — der Sieg des Kreuzes und das ewige Leben (Obelisk). Sinnvoll ergänzt (wohl sicher ohne Wissen um diesen Gesamtsinn) unter Pius XII. im anno santo 1950 die remissio peccatorum (Porta Sancta). Konzeptor des Programms Prälat Kaas.

Nachzutragen: 1. Programm der Pfeiler, Archivolten und der sechs ovalen Langhaus-Kapellen: Papstmedaillons (wie in Alt-St.-Peter); 28-teiliger Tugenden-Zyklus; in den Kuppeln der Kapellen eschatologisch-mystische Überhöhung des „Inhaltes“ der zugehörigen Altäre. — Das Programm schon unter Innozenz X. (?), Konzeptor unbekannt. 2. Seit 1709 Statuen der Ordensgründer in den Pfeilernischen. Von der Gesamtkonologie her wenig sinnvoll. 3. 1750 Tondi mit Petrus-Paulus-Szenen in den Zwickeln der drei Apsiden. Sinnstörung der alten Gesamtkonologie, die Historisches nur in der Vorhalle zuließ.

Ausblick: Ikonologie und Lichtsymbolik. — Konfrontierung mit der ostkirchlichen Auffassung. — Stile der ikonologischen Erfindung. — Rangunterschiede der ikonologischen Erfindung. — Ihre künstlerische Realisation. — Verlust des ikonologischen Sinnes.

Notwendig: Ergänzung der „dogmatischen“ durch eine historische Ikonologie (Verhältnis zu Alt St. Peter; Grabmäler). — Vergleich mit anderen Programmen. — Erschließung primärer Quellen.

(Vortrag erscheint als Broschüre 1956).

## REZENSIONEN

WALTER BACHMANN, *Das alte Plauen*. Ein Beitrag zur Inventarisierung der Bau- und Kunstdenkmale. Herausgegeben vom Rat der Stadt Plauen in Zusammenarbeit mit dem Institut für Denkmalpflege Dresden. Dresden (Sachsenverlag) 1954. 202 S. mit 137 Abb. im Text und 44 Tafeln sowie farbiger Reproduktion eines Stadtplans von 1844.

Der stattliche, gut gedruckte und sehr reichhaltig illustrierte Band stellt ein Verzeichnis der Kunstdenkmäler dar, wie es in dieser Genauigkeit und Ausführlichkeit nur wenige Städte besitzen. Die durch zahlreiche Kriege- und Brandunglücke stark heimgesuchte, durch eine rasche industrielle Entwicklung im 19. Jahrhundert künstlerisch verarmte und 1945 durch den Luftkrieg nochmals in ihren Bauten dezimierte Stadt hat durch diese außerordentlich eindringende Bearbeitung wenigstens für die Anschauung und für die Wissenschaft gerettet, was noch zu retten war.

B. hält sich nicht an das bei den „amtlichen“ Inventaren übliche Schema, sondern holt sehr viel weiter aus. Er gibt nicht Regesten, sondern eine ausführliche Geschichte der Stadt und ihrer Bauwerke; er stellt nicht nur den erhaltenen Bestand dar, sondern gibt Rekonstruktionen und begründet sie ausführlich; er nennt nicht nur die Literatur, sondern zitiert Stellen daraus. So entsteht ein recht lesbares Werk, eine Art Heimatbuch gehobenen Gepräges, das zugleich die Bürgerschaft anspricht und allen Anforderungen der Wissenschaft genügt. Daß die erste Orientierung vielleicht nicht ganz so leicht von-



statten geht wie in einem knapperen Inventar, wird man als einzigen Nachteil gern hinnehmen, zumal da Register helfen.

Die Stadt Plauen im Vogtland ist dem Kunsthistoriker wohl selten vertraut, daher sei der Inhalt des Werkes in den Hauptzügen kurz angedeutet. Die Stadtkirche ist ein Hallenbau obersächsischen Gepräges aus der Mitte des 16. Jahrhunderts, jedoch infolge älterer Bauteile von geringer Höhenentwicklung. Zwei Westtürme, Querschiff und Rechteckchor sind darin von einem Bau aus der Mitte des 13. Jahrhunderts erhalten. B. rekonstruiert ihn einleuchtend als Flachdeckbasilika mit gewölbtem Ostteil. Burg, spätgotisches Rathaus und Deutschordenskonvent (im 13. Jahrhundert gegründet, in Resten nachgewiesen) bewahren nur noch Teile der alten Anlage, deren ursprüngliche Form B. überzeugend im Bilde wiederherstellt. Die Lutherkirche, ein Bau aus dem Beginn des 18. Jahrhunderts, hat den interessanten Kleeblattgrundriß im Aufbau nur bescheiden durchgeführt. Im Straßenbild herrscht eine Reihe besonders stattlicher klassizistischer Bürgerhäuser vor, die samt ihrer z. T. reichen Ausstattung (besonders an Stuckdecken) von Textilfabrikanten errichtet wurden. Als einziges plastisches Werk von Bedeutung ist der Schnitzaltar der Lutherkirche zu erwähnen, ein Erfurter Werk vom Ende des 15. Jahrhunderts. — Die Künstler, die in Plauen arbeiteten, waren zumeist Auswärtige, aus Zwickau, Eger, Hof, Erfurt und anderen Städten. Hans Erich Kubach

ROLF FRITZ, *Conrad von Soest / Der Wildunger Altar*. München 1954, Hirmer Verlag. 18 S., 65 Bildseiten, 2 Farbtafeln.

Der sorgfältig ausgestattete Band mit seinen insgesamt 67 Bildtafeln macht nicht den Anspruch, als „Monographie“ des Altarwerkes zu gelten. Der lebendig geschriebene Text will vor allem zur Betrachtung der Bilder anleiten, die vollständig und in vielen packenden Ausschnitten reproduziert sind. Ein solches Abbildungswerk trägt seine Rechtfertigung in sich selbst; man darf aber doch fragen, ob es nicht möglich gewesen wäre, dem kundigen Autor etwas mehr Raum für sachliche Angaben und tieferdringende Analyse zu gewähren. Heißt es nicht, die Bereitschaft und das Interesse des fachlich unvorbereiteten Lesers zu unterschätzen, wenn man ihm alle wissenschaftlichen Probleme ängstlich vor-enthält? Man tut der Wissenschaft keinen Dienst, wenn man sie mit dem Anschein einer Sicherheit umgibt, die tatsächlich gar nicht besteht. Der Leser, der den am Schluß gegebenen Hinweisen auf einige Werke der Fachliteratur nachgeht, wird vielleicht erstaunt sein, im Katalog der Cappenberger Ausstellung von 1950 das Entstehungsdatum des Altars mit „1404 (?)“ angegeben zu finden — eine Lesung, die nach dem Befund der fragmentarisch erhaltenen Inschrift durchaus möglich erscheint; auch „1414“ ist von kompetenter Seite vermutet worden, und unlängst hat Th. Rensing mit guten Gründen eine Datierung um 1408 vorgeschlagen. Der Verf. entscheidet sich unter Hinweis auf die ältere Überlieferung für „1403“, sagt jedoch nichts von der noch bestehenden Meinungsverschiedenheit, die ja weit mehr als nur eine Frage der äußeren Chronologie in sich schließt. In der Zeit der großen Stilwende um 1400 zählt jedes Jahrzehnt, und so wäre es auch von Bedeutung, ob Conrad von Soest um 1400 — wie der Verf. glaubt — oder schon um 1390 in Frankreich war. Wenn er wirklich 1394 geheiratet hat, dann wäre das

letztere wahrscheinlicher; aber auch hier besitzen wir keine volle Sicherheit, da die fragliche Urkunde den Beruf jenes Conrad nicht nennt. Auch von dieser Ungewißheit erfährt der Leser nichts, und ebensowenig von den Werken, die man dem Maler *vor* der Entstehung des Wildunger Altars zuschreibt. Wenn die Soester Nikolaustafel wirklich von ihm stammt, dann wäre die Frage nach den Ursprüngen seines Stils erheblich anders zu beantworten, als wenn man seinen Frühstil — mit Rensing — in dem Altar von Fröndenberg erkennt. So bleibt denn der Abschnitt über die Voraussetzungen seiner Kunst notgedrungen im Allgemeinen, und als Fazit meldet sich das Bedauern, daß es offenbar aus Gründen der Raumersparnis nicht möglich war, den Leser an die faktisch gegebene Problematik und damit erst an die eigentliche geschichtliche Realität dieses Meisterwerkes altdeutscher Malerei heranzuführen. Dies Bedauern wird hier nicht im Interesse der Fachwissenschaft geäußert — für sie ist gerade in diesem Falle anderweitig reichlich gesorgt. Aber gerade *die* Betrachter, an die sich Bücher dieser Art vor allem wenden — ernstlich bemühte Kunstfreunde, heimatkundlich und lokalhistorisch Interessierte, junge Menschen, die zum erstenmal dem Kunstwerk begegnen —, haben ein Recht auf ergiebigere Unter- richtung. Und unsere Einwände gelten auch keineswegs dem vorliegenden Buche in besonderem Maße: das Mißverhältnis zwischen Text und Abbildungen ist leider ein heute weitverbreitetes Übel, und man möchte wünschen, daß die Großzügigkeit, die man bei der Bemessung des Bilderteils beweist, sich auch gegenüber den einführenden Texten wieder bewähren möge. Der Erfolg der zahlreich erscheinenden, rein didaktisch angelegten Kunstpublikationen beweist, daß dies sicherlich auch den Wünschen des breiteren Publikums entspräche.

In *einer* Hinsicht gebührt dem Verlag für seine Großzügigkeit uneingeschränkter Dank: auf nicht weniger als acht Tafeln sind die durch *Infrarot-Aufnahmen* sichtbar gemachten *Vorzeichnungen* reproduziert, die unter der Oberfläche der ausgeführten Malerei liegen. Aufnahmen und Klischees sind ausgezeichnet. Zum ersten Male erhält dadurch eine breitere Öffentlichkeit Einblick in die Arbeitsgewohnheiten und den Zeichenstil eines alten Meisters aus der Zeit vor dem Aufkommen der „Handzeichnung“ im neuzeitlichen Sinne. Zur Deutung dieser Vorzeichnungen ist auf den Aufsatz des Verf.: „Conrad von Soest als Zeichner“ in der Zeitschrift „Westfalen“ Bd. 31, 1953, zu verweisen. Sie dienen der Anlage der Kompositionen auf der weiß grundierten Tafel, und zwar offensichtlich nicht nur als Werkzeichnungen zur Übertragung eines schon feststehenden Entwurfes, sondern sie selbst sind der eigentliche und vermutlich einzige Entwurf. Dafür gibt es vielerlei Beweise, die sich aus dem Vergleich der Infrarot-Aufnahmen mit den fertigen Bildern ergeben. Zunächst überrascht die Freiheit und Großzügigkeit der Zeichnungen, die etwas im besten Sinne Improvisierendes haben. Das Klingen und Schwingen aller Linien, das dem malerischen Stil des C. v. S. sein Gepräge gibt, tritt in den Zeichnungen noch reiner, noch befreiter und harmonischer hervor. Die Formen sind hier gleichsam noch aus einem flüssigen Stoff gebildet, noch nicht endgültig erstarrt. Ganze Garben von Linien ertasten und umspielen den Kontur, der noch nirgends endgültig festgelegt wird. Dies geschieht erst im Vollzug des Malens, der selbst noch — wie das Zeichnen — ein schöpferischer, dynamischer Vorgang ist. Die malende Hand wird



durch die Zeichnung mehr angeregt und beschwingt, als auf bestimmte Formen festgelegt. In der fertigen Malerei war allerdings — nach den Auffassungen der Zeit — eine diesem Zeichenstil gemäße Freizügigkeit der Pinselschrift nicht möglich; aber man spürt doch noch allenthalben die fast tänzerische Musikalität und Leichtigkeit, die dem Maler aus dieser Art der zeichnerischen Vorbereitung zuwuchs. Es machte ihm nichts aus, einen Arm bei der Ausführung ein gutes Stück höher zu rücken oder statt einer vorgezeichneten Schleife eine Gürtelschnalle zu malen (bei der links sitzenden Frau auf Abb. F), oder einen Engel, der gar nicht vorgezeichnet ist, erst beim Malen mit raschen Strichen zu improvisieren (oberhalb des Schächers Abb. A). Er nimmt sich nicht einmal die Mühe, die Linien eines Gebäudes oder des Sarkophages, wo sie von Figuren überschritten werden, in seiner Vorzeichnung vollständig auszuziehen; einzig beim Deckel des Sarkophages (Abb. I) macht er dazu einen Versuch, aber die Ausführung hält sich nicht daran. Ein „Lineal“ hat er nicht gekannt — und so darf man dieses auch als Betrachter nirgends anlegen. Und wie könnte es auch anders sein? Der Einblick in den Schaffensvorgang, den uns die Vorzeichnungen vermitteln, erteilt uns darüber eine einzigartige Lektion.

Unnötig zu sagen, daß eine Vorzeichnung im kleinen Maßstab — wie sie seit der Renaissance üblich geworden ist — angesichts dieser bis zuletzt noch improvisierenden Arbeitsweise ganz sinnlos gewesen wäre. Das einzige, was beim Beginn der Arbeit auf der grundierten Bildfläche schon vorhanden war, waren Musterbuch-Zeichnungen, in denen der Maler sich typische Einzelheiten, Figuren und Gruppen, wohl auch einmal schon eine ganze Bildkomposition notiert hatte. Aber ihre Verwendung geschah in völliger Freiheit. Undenkbar, sich einen so souveränen Gestalter, der so leichtin eine Welt von Formen hervorzuzaubern vermochte, als sklavischen Nachahmer seiner Vorlagen (oder auch eines eigenen, kleinformatigen Entwurfs) vorzustellen. Auch mit Einzelstudien im Sinne Pisanellos — wie es in dem oben zitierten Aufsatz vermutet wird — ist nicht zu rechnen. Pisanellos Arbeitsweise, die unlängst von B. Degenhart so instruktiv erhellt wurde (Zschr. f. Kunstwiss. V, 1951, S. 29), repräsentiert bereits eine neue Entwicklungsstufe, die der Renaissance schon näher steht. Es ist deshalb auch schon aus chronologischen Gründen undenkbar, daß das Motiv der Maria mit dem Kinde auf dem Wildunger Altar, wie der Verf. (S. 15) sagt, auf eine Zeichnung von Pisanello zurückgeht. Diese Zeichnung, die zuerst von Glaser (Z. f. b. K. 25, 1914, S. 156) mit C. v. S. in Verbindung gebracht wurde, gehört nach Degenhart in die Spätzeit Pisanellos. Wie mir Degenhart mitteilt, zeigt das Blatt auf der Rückseite drei Apostelköpfe, darunter einen mit großer Brille, wie er ja auch auf dem Wildunger Altar vorkommt. Es ist also ein Musterbuchblatt, dessen Motive von Pisanello derselben, vermutlich französischen Quelle entnommen wurden, aus der auch schon Conrad von Soest — ein Menschenalter zuvor! — seine Anregungen geschöpft hatte.

Mit Spannung darf man weitere Einblicke in die Schaffensweise der alten Meister erwarten, die die Technik der Infrarot-Photographie uns zu eröffnen vermag und z. T. schon erschlossen hat, wie im Falle der Bildentwürfe des Konrad Witz, deren Veröffentlichung durch Walter Ueberwasser wir wohl in Kürze erhoffen dürfen. Robert Oertel

LILLI FISCHEL, *Die Karlsruher Passion und ihr Meister*. Karlsruhe (1952). Verlag G. Braun. 65 S. und 66 Abb., 1 Farbtafel.

Die Verfasserin, der man bereits eine ganze Anzahl von klärenden und die Diskussion fördernden Untersuchungen zur oberrheinischen Malerei und Plastik verdankt, widmet in diesem mit einem reichen Bildmaterial ausgestatteten Buche jenem rätselvollen Unbekannten eine eingehende Untersuchung, in dem sie nicht nur die zentrale Gestalt der Straßburger Malerei um die Mitte des 15. Jahrhundert, sondern einen der größten Anreger jener Jahrzehnte überhaupt erkennt. Es ist schwer, dem an Beobachtungen, Gedanken und Thesen reichen Buch in der hier gebotenen Kürze gerecht zu werden, ja auch nur zu den wichtigsten berührten Problemen Stellung zu nehmen.

Entsprechend dem erhaltenen Hauptwerk, einem Passionszyklus, von dem sich heute vier Tafeln in der Karlsruher Galerie befinden, nennt L. Fischel den charaktervollen Anonymus in vorsichtiger Zurückhaltung zunächst mit dem Notnamen des „Meisters der Karlsruher Passion“, obwohl sie bereits vor zwanzig Jahren versucht hat, ihn mit dem in den Straßburger Quellen der Zeit am nachdrücklichsten genannten Hans Hirtz zu identifizieren. In der neuen und in einem gewissen Sinn auch abschließenden Arbeit geht es nun weniger darum, diese Namenshypothese mit neuen Argumenten weiter zu erhärten, als darum, das „Werk“ des Meisters, das sich über vier Jahrzehnte erstreckt haben müßte, aus der kleinen Zahl von Originalen, aus einer „reichen Überlieferung an Kopien“ und vor allem aus den Bereichen von Glasmalerei und Graphik wenigstens andeutungsweise in seinem einstigen Umfang zu rekonstruieren und seiner stilistischen Herkunft nach zu bestimmen.

Wie die Einführung in selbstkritischer Offenheit betont, ist der „kunsthistorische Versuch, dies fragmentarische Werk bis an die Ursprünge seiner Entstehung zu verfolgen, nicht ohne Wagnis möglich“. Er führt in die Niederlande des beginnenden Jahrhunderts und sieht auch die dortige Malerei unter neuen Aspekten. „Unberührt noch von dem Einfluß der großen niederländischen Meister und im Gefolge älterer Traditionen muß hier ein urkräftiger und volkstümlicher Stil bestanden haben, mit dem wir durch die Produktion unseres Meisters zum erstenmal in nachdrückliche Berührung kommen.“

Den Ausgangspunkt bildet eine scharf beobachtende Analyse der sieben Passions tafeln, mit dem Versuch, in Stil und Ikonographie das Eigene des Meisters gegen alle Bindungen der Tradition abzusetzen. Als Ort der Entstehung des Zyklus wird Straßburg, als Autor Hans Hirtz wahrscheinlich gemacht, dessen faßbare Lebensdaten resümiert werden. Aus dem Widerspruch des Wagemutigen und Fortschrittlichen in der Darstellungsweise einerseits und der Unausgeglichenheit der angewandten Mittel anderseits wird mit besonderer Berufung auf die Qualität der Tafeln eine relativ sehr frühe Entstehungszeit — nicht nach 1440 — gefolgert, die anzunehmen nicht leicht fällt. Die kostümgeschichtlichen Beobachtungen ließen (auch nach dem angeführten Gutachten von P. Martin, Straßburg) eine größere Zeitspanne für die Entstehung zu, und auch die Möglichkeit der Identifizierung mit Hanz Hirtz würde durch eine etwas spätere Datierung nicht unmittelbar beeinträchtigt.

Den wenigen erhaltenen originalen Tafeln schließt sich das sehr bedeutende Wand-



bild mit den Darstellungen von Ölberg und Gefangennahme Christi in der einstigen Dominikanerkirche in Straßburg an, das durch eine Aquarellkopie und einen Nachstich offenbar recht getreu überliefert ist und in dem L. Fischel ein sehr bedeutendes untergegangenes Werk des Meisters erkannt hat.

Die Zuschreibung der Glasfensterzyklen von St. Wilhelm in Straßburg und St. Walburg (1461 datiert), mit denen das Werk des Karlsruher Meister im dritten Kapitel des Buches in einer neuen Richtung gewichtig erweitert wird, ist zum mindesten für die kompositionelle Erfindung und den Typenvorrat überzeugend. Für die Eigenhändigkeit der Ausführung könnte vor allem in den mit Recht als älter betrachteten Bildern von St. Wilhelm die zeichnerische Intensität sprechen, doch zeigt gerade das Vorhandensein zweier Zyklen, denen die gleichen Entwürfe zugrunde liegen, wie einmal geprägte Bildtypen unter gewissen Wandlungen des Geschmacks in einer Werkstatt-Tradition fortwirken können. Weniger glücklich erscheint die Einbeziehung der prachtvollen Adam-Scheibe aus Alt-St.-Peter. Mit ihr wird zum erstenmal ein Problem berührt, das im Mittelpunkt der folgenden ausführlichen Erörterungen steht: das Verhältnis des Meisters der Karlsruher Passion zu dem Meister ES.

In dem folgenden Kapitel wird der Nachweis versucht, daß einige der Hauptblätter des oberrheinischen Stechers nichts anderes sind als Kopien nach Bilderfindungen des Karlsruher Meisters, bzw. eben des Hans Hirtz: so die Kreuzigung (L. 32), die Heim-suchung (L. 17), die Verkündigung (L. 12), die Maria mit dem badenden Kind (L. 77), das Hauptblatt der Maria mit dem rosenpendenden Engel (L. 80), der Sündenfall (L. 1) usf. Diese Überlegungen setzen die Gedankengänge früherer Arbeiten fort, in denen die Verfasserin die Rolle des fruchtbaren Stechers als die eines hervorragenden Kopisten zu bestimmen sucht, dessen eigentliche kunstgeschichtliche Bedeutung darin liegt, daß er in seinen Blättern untergegangenes Bildgut schöpferischer Künstler seiner Zeit — diese als eine Spanne von mehreren Jahrzehnten verstanden — überliefert; selbst die reizende Zeichnung des Mädchens mit dem Ring (Berlin) soll ein Dokument der Beziehung zwischen den beiden in Straßburg tätigen Meistern sein.

Ließe sich zuverlässig beweisen, daß sich in den genannten Stichen tatsächlich „überall Hirtzische Kunst spiegelt“, so würde dessen Werk in der Tat nicht nur bedeutend erweitert, sondern auch qualitativ wesentlich bereichert. Nun wird man gewiß gerne zustehen, daß der Meister ES tatsächlich eine Vermittlerrolle spielt, wie sie einem großen Teil des Bilddrucks im 15. Jahrhundert eigen ist. Aber selbst wenn man annimmt, daß sein Bildvorrat weitgehend Lehn-gut ist, so ist gerade die Umprägung, die er den Originalkompositionen als seine „persönliche Redaktion“ gibt, ein aus- und angleichendes Moment, das alle Möglichkeiten einer Aussage außerordentlich einschränkt. Man möchte deshalb die methodischen Bedenken, die sich hier erheben und die die Verfasserin S. 39 selbst andeutet, mit Nachdruck unterstreichen. Es ist doch wohl — gewisse Motivverwandtschaften zugestanden — mit viel weiteren Anregungsmöglichkeiten zu rechnen, aus denen eine gewisse Stilverwandtschaft zeitlichen und örtlichen Charakters hervorgehen kann. Gerade das instruktive Beispiel der Maria mit dem blumenspendenden Engel bei ES und Aelbert Bouts (Abb. 48 und 65) gibt durch Ähnlichkeit und Verschie-

denheit zu der Überlegung Anlaß, mit wie mannigfaltigen Verbindungsmöglichkeiten man rechnen muß. Und selbst diese Frage scheint nicht unberechtigt, ob der Stecher, der seinem über 300 Blätter umfassenden Werk einen trotz aller Entwicklungsnuancen sehr einheitlichen Stil von hoher Formschönheit aufzuprägen verstand, wirklich so erfindungsarm gewesen sein soll, daß man keine der genannten Kompositionen ihm selbst zutrauen dürfte. Muß er wirklich um jenes Maß „abnehmen“, um das der Karlsruher Meister „wachsen“ soll?

Das bedeutendste Werk, in dem sich der Meister ES zum Propagandisten Hirtzischer Erfindungen macht, wäre nach L. Fischels Annahme die Folge der „Ars moriendi“, der ein eigenes, weit ausgreifendes Kapitel des Buches gewidmet ist. Der alte Gelehrtenstreit um die Priorität zwischen Blockbuch und Kupferstich wäre demnach zugunsten eines Dritten entschieden. Die Kompositionen des Meisters der Karlsruher Passion stellten die gesuchte oder postulierte „Urfassung“ dar, die dank „der natürlichen Abhängigkeit, in der sich der Kupferstecher ES gegenüber dem Straßburger Maler befindet“, von jenem in den Stich umgesetzt und (in seiner primären oder sekundären Gestalt?) — den Rhein abwärts wandernd — als Vorlage für die erste Blockbuchausgabe nach Haarlem gelangt wäre.

Ausführliche Einzelvergleiche sollen diese Deutung des historischen Verhältnisses stützen; allein sie scheinen uns auch in ihrer Summe nicht zur Erhärtung einer Hypothese zu genügen, der allgemeinere Erkenntnisse und Erwägungen entgegenstehen. Denn es erscheint nicht möglich, die „Ars moriendi“ aus der Gemeinschaft jener Blockbücher zu lösen, die nach Inhalt und Form gerade als volkstümliche Lehr- und Erbauungsbücher typenbildend gewirkt haben und durch die Schlagkraft ihrer Bildsprache die Welt eroberten. Die Annahme ihrer Priorität ergibt auch die sinnvollere und überzeugendere zeitliche Folge. Im übrigen stellen nach unserer Überzeugung die zahlreichen Spruchbänder der Blockbuchausgaben als Worterläuterung zum Bild inhaltlich wie formal einen integrierenden Bestandteil der Kompositionen dar. Es ist viel leichter verständlich, daß der Meister ES sie bei der Reduktion auf sein kleines Format und bei seinen auf Verfeinerung und eine andeutende Modellierung gerichteten graphischen Absichten weggelassen hat, als daß sie erst nachträglich so sinnvoll ornamental in die flächenhaft ausgebreiteten Kompositionen eingefügt worden wären. Man fühlt es beim Vergleich, wie durch ihre Weglassung leere Stellen entstehen und einzelne Gesten ihren Sinn verlieren. Schon Schmarsow hat in der Diskussion der Prioritätsfrage auf dieses doch sehr gewichtige Argument hingewiesen (vgl. auch die bündige Stellungnahme bei Th. Musper, *Der Holzschnitt in fünf Jahrhunderten*, Stuttgart 1944, S. 382 Anm. 39).

Das letzte Kapitel des Buches stellt schließlich die Frage nach dem Ursprung des Stils des Karlsruher Meisters, dessen Gestalt in der hier vertretenen Ausweitung seines Werkes noch schwerer deutbar ist als bisher. Die Verfasserin sieht keine Möglichkeit, ihn aus der Straßburger Malerei herzuleiten, und möchte deshalb annehmen, daß er aus niederländischer Schulung hervorgegangen ist. Jedoch nicht in der Nachfolge der van Eyck, sondern „in Rogers Nähe, im Süden der Niederlande und in Grenznähe zu jener altfranzösischen Kunst, die auch in Rogers Frühwerken spürbar bleibt“, möchte sie



seinen Ursprung am liebsten sehen. Ja, sie hält die niederländische Note in seiner Kunst für so stark, daß sie — trotz des deutschen Namens und im Gegensatz zu den Angaben der Chronisten über dessen Herkunft — zu der Annahme kommt, daß Straßburg in dem mutmaßlichen Hans Hirtz einen Künstler besessen habe, „der ähnlich wie Nicolaus Gerhaert in jungen Jahren aus den Niederlanden kam, um sein Werk, ein niederländisch bedingtes Werk, auf oberdeutschem Boden zu schaffen“. „Nur ein Niederländer konnte aus der Passion das machen, was sie hier ist . . .“.

Hier greift die Untersuchung zeitlich und räumlich ins Weite, um aus den verhältnismäßig wenigen Dokumenten erster und nur mit Vorsicht auswertbaren Zeugnissen zweiter Hand jene Vergleichsmomente zu gewinnen, die Argumente für eine entsprechende Konstruktion möglicher und denkbarer historischer Zusammenhänge bieten könnten. Aber die Verfasserin betont gelegentlich (S. 53) selbst, daß eine solche Deutung „kaum mehr als ein gewisses Erraten der zugrunde liegenden Verhältnisse sein kann“. Wenn man auch den eingeschlagenen Gedankengängen, die keine irgendwie mögliche Beziehung außer acht zu lassen scheinen, mit Bereitwilligkeit folgt: es ist am Ende doch wohl eine Rechnung mit zu viel Unbekannten. Darüber hinaus aber muß ich gestehen, daß mir die Kunst des Meisters der Karlsruher Passion nach Form, Farbe, Gesinnung und Temperament oberdeutschem Wesen durchaus nicht so fremd zu sein scheint, daß sie — die in der Zeit liegenden Berührungsmöglichkeiten mit den Niederlanden zugegeben — eine direkte *Herleitung* aus so fernen Quellgebieten zur Notwendigkeit machte.

Trotz aller angemeldeten Bedenken gegenüber einzelnen Schlußfolgerungen sei aber noch einmal betont, daß die Verfasserin in der Frage, was die Denkmäler der Graphik über verlorenes Bildgut der niederländischen Malerei auszusagen vermögen, zweifellos einen fruchtbaren Ansatzpunkt erkannt hat, der von einem gewissen Spezialistentum innerhalb der graphischen Forschung bisher noch zu wenig beachtet worden ist. Man sieht deshalb mit Erwartung ihren weiteren Studien auf diesem Gebiet entgegen.

Peter Halm

*Boullées Treatise on Architecture*, edited by Helen Rosenau, London 1953, Alec Tiranti Ltd. 131 Seiten, 57 Abb.

150 Jahre nach seiner Niederschrift ist Boullées „*Architecture. Essai sur l'art*“ zum ersten Male vollständig im Druck erschienen. Der jetzt von H. Rosenau besorgten Ausgabe liegt die letzte Fassung des Textes zugrunde, die die Pariser Bibliothèque Nationale mit Vorentwürfen und anderen Papieren B.s bewahrt. Beigegeben ist ein etwa 120 No. umfassender, durch Abbildungen ergänzter Katalog der Architekturentwürfe im Cabinet des Estampes, die fast alle nach 1780 entstanden sind und auf die sich der im Laufe der 90er Jahre geschriebene, aber anscheinend nicht vollendete „*Essai*“ bezieht.

Er spiegelt Überlieferungen der Architekturtheorie und allgemeine Gedanken der Zeit. Hg. verweist außer auf Locke und Montesquieu, die B. zitiert, auf Rousseau und Diderot, auf die *Encyclopédie*, besonders den Artikel „*goût*“, und auf Burke. Was B.s Bemühung um „*Prinzipien der Kunst*“ betrifft, so sieht sie bis in die Formulierung Übereinstimmungen mit Batteux, doch ohne überzeugende Belege zu geben. Hervorge-

hoben werden muß jedenfalls, daß Batteux, der die Architektur kaum und unter anderem Gesichtspunkt behandelt, B.s Argumente gegen Perraults Definition der Architektur als einer von der Natur unabhängigen Kunst reiner Erfindung nicht bestimmt haben kann. Zu dem Ergebnis: „alles, was Nachahmung der Natur zum Ziel hat, verstehe ich unter Kunst“, kommt B. deshalb, weil Vorstellungen und „Bilder ohne Bezug auf die von der Natur gegebenen Gegenstände“ für ihn undenkbar sind: es hätte hier vermerkt werden können, daß bereits Vitruv die gleiche Begründung gibt. Die Abhängigkeit der Architektur von der Natur im besonderen folgert B. aus der „Theorie der Körper“, deren Wirkung auf ihrer größeren oder geringeren Analogie mit der menschlichen „organisation“ beruhe — d. h. nicht auf den Proportionen, sondern auf der Symmetrie, der Regelmäßigkeit, wie sie in den regelmäßigen stereometrischen Körpern auftritt. Sie ist für B., der, wie Hg. feststellt, hier im Sinne Vitruvs und Albertis urteilt, das Grundprinzip der Architektur.

Aber er geht weiter: der Architekt „male mit der Natur“, er verwirkliche — das bezeichnet B. als seine Entdeckung — die „magie de l'art“, indem er seinen Bauten „caractère“ verleihe: erst diese „poésie de l'architecture“ macht die Architektur zur Kunst. Aus der Tatsache, daß die Natur ins Unendliche variiert, muß man schließen, daß auch die Werke der Kunst sich nicht gleichen können. Sie dürfen im Betrachter keine anderen Empfindungen auslösen als solche, die der jeweiligen „idée“ der Aufgabe entsprechen und damit den Charakter des Werks ausmachen. Die Empfindungen, die sich mit einzelnen Formen und Farben verbinden, studiert B. an Beispielen der Natur, um daraus Anweisungen für die architektonische Gestaltung abzuleiten. Licht und Schatten sind für ihn wesentliche Mittel, er nennt geradezu die „architecture des ombres“ — wie die „architecture ensevelie“, die sich „an der Erde dahinkriechender“, d. h. „trauriger“ Formen bedient — seine Erfindungen, mit denen er der Architektur neue Wege erschlossen habe.

Hg. ist der Meinung, daß der Fortschritt B.s gegenüber seinen Lehrern Boffrand und J. Fr. Blondel hier insofern deutlich werde, als sie sich nicht mit Lichtwirkungen, sondern nur mit den statischen Elementen des Bauens befaßten; auch in der Bewunderung der gotischen Konstruktionsmethoden, ihrer „magie“, gehe B. weiter, während er in seinen Ansichten etwa über „convenance“ Blondel folge. Ergänzend ist dazu festzustellen, daß sich bei Blondel doch immerhin Bemerkungen über stimmungsvolle Lichtbehandlung finden — formuliert in einer Zeit, die aufhört, die große Kunst barocker Lichteffekte zu üben —, daß B. überhaupt manchen Gedanken Blondels weiterdenkt, und daß er vor allem Blondel sowohl als Boffrand für die ganz besondere, im Mittelpunkt seiner Betrachtungen stehende Auffassung des „caractère“ verpflichtet scheint. Boffrand ist es, der ausgehend von der Ars Poetica des Horaz aus der Beobachtung eines den Tönen in der Musik entsprechenden Stimmungswertes der Linien die Forderung eines dem Zweck jedes Baus gemäßen, individuellen Charakters begründet und von der „Sünde wider den Ausdruck“ spricht. Blondel übernimmt zwar diesen Satz, rückt aber die menschlichen Typen entlehnte „expression“ der Säulenordnungen und den herkömmlichen Begriff der Angemessenheit in den Vordergrund. Die Folgerungen, die nun B.



hieraus zieht, liegen nicht etwa auf der Linie eines „Funktionalismus“, wie Hg. seine Auffassung nennt. Auch der verbreitete Gedanke der Zweckgerechtigkeit im allgemeinen stellt nur eine Wurzel von B.s *Caractère*-Begriff dar. Dessen eigentümliche Qualität macht die entschiedene Betonung des expressiven Moments aus, die z. B. auch die 1780 erschienene Schrift von Le Camus de Mézières kennzeichnet: seine Gedanken über „analogie“ allerdings der Proportionen mit der menschlichen „organisation“ und über Castels Farbklavier hätten verdient, in diesem Zusammenhang untersucht zu werden. B. ist tiefer und reicher, wenn er auch gelegentlich ins rein Allegorische abgeleitet. Aus der Unrast einer abgelebten Tradition auf der Suche nach neuen Formen sieht er sich auf die einfachsten stereometrischen Gebilde hingewiesen, unter einem gewissen Verzicht auf die plastische Haut des klassischen Formenapparats, aber eben doch in einer letzten Konsequenz der klassischen Theorie. Was an ihm „modern“ anmutet, ist nicht so sehr die „géométrie“ seiner Bauten als die Bemühung um den absoluten Ausdruckswert reiner Form und Farbe, die freilich Künstlern, die über die Grundlagen ihrer Arbeit nachdenken, zu allen Zeiten naheliegt: das autobiographische Interesse, das die Gegenwart Verganem entgegenbringt, verleitet an einem solchen Punkt leicht zu einer geschichtlichen Akzentverschiebung, die der ganzheitlichen Struktur einer Zeit Eintrag tun kann.

Um so sorgfältiger muß die Interpretation eines Textes wie des „*Essai*“ vorgehen. Wenn B. die Geltung der griechischen Architektur, deren Vollkommenheit er oft genug rühmt, einschränkt, so ist das keine Absage an den Klassizismus, sondern aus dem Zusammenhang ergibt sich, daß er den Verstoß der Tempel gegen den „*caractère*“ krisisiert, ebenso wie er am Kolosseum vom „*mauvais genre*“ der Dekoration spricht, also auch nicht, wie Hg. meint, die Römer mehr bewundert. Das er die eigenen ausgeführten und konservativen Bauten „wie das *Hôtel de Brunoy*“ im Vergleich zu seinen Entwürfen für „steril“ gehalten habe, glaubt Hg. wohl aus einer Bemerkung schließen zu dürfen, die sich in Wirklichkeit auf die vom Standpunkt des „*caractère*“ „sterilen“ Aufgaben des Privatbaus bezieht: um seinen Rang als den eines revolutionären Künstlers zu sichern, sollte man ihn zumindest nicht mit diesem Passus als Zeugen aufrufen.

Für die Ableitung von B.s Stil aus dem „Formenreichtum des englisch-chinesischen Gartens“ und der römischen Baukunst und seine Wirkung, vor allem auf *Ledoux*, wünschte man genauere Hinweise; auch reicht sein Vergleich zwischen St. Peter und dem Pantheon nicht aus, um entgegen der Meinung der Zeitgenossen eine Italienreise anzunehmen. Überhaupt vermißt man die umfassende und kritische Benutzung der Quellen, auf Grund derer E. Kaufmann 1952 ein ungleich anschaulicheres Lebensbild und eine sorgfältige Analyse von B.s Schaffen mit ausführlichen Auszügen aus dem „*Essai*“ gegeben hat, die allerdings, wie *Hautecoeurs Architecture Classique* Bd. 4 Hg. erst während des Drucks ihrer Arbeit bekannt geworden ist (*Kunstchronik* VI, 6, 163 ff.). Statt dessen geht sie in der knappen Einleitung auf den sozialen Hintergrund von B. und Probleme der Stadtplanung ein.

Zum Schluß ein Wort zum Oeuvrekatalog: auf der Innenansicht des Ruhmesstempels liest Hg. mit *Hautecoeur* „1783“, Kaufmann „1789“. Das *Hôtel Demonville* setzt sie wie *Hautecoeur* in die 70er, nicht wie Kaufmann in die 80er Jahre. Es fehlt unter den



Bauten leider das in den Quellen erwähnte, anscheinend verschwundene Hôtel Alexandre oder de Colanges (Coulange), dessen Hof- bzw. Gartenfassade von Kaufmann und Hautecoeur — nicht ganz übereinstimmend — nach alten Abbildungen beschrieben werden. Statt dessen bringt Hg. unter Hinweis auf französische Spezialliteratur, ohne Angabe zeitgenössischer Quellen, ein ebenfalls in der Rue de la Ville-l'Évêque gelegenes „Hôtel de Neuville“, und zwar die Hoffront nach einem von Hautecoeur (a.a.O. Fig. 244) mit der Bezeichnung „Hôtel de Suchet“ abgebildeten Photo, die Gartenfront nach altem Stich, zu dem Hautecoeurs Beschreibung von der Rückseite des Hôtels Alexandre passen könnte. Sollten die beiden Bauten identisch sein, oder ist es H. Rosenau gelungen, B.s Oeuvre um ein ausgeführtes Werk zu bereichern? Alste Horn-Oncken

## PERSONALIA

### BERLIN, STAATLICHE MUSEEN

Dr. Heino Maedebach, bisher Direktor des Stadt- und Bergbaumuseums Freiberg/Sa., wurde am 1. März 1955 als Direktor der Skulpturensammlung an die Staatlichen Museen berufen.

## AUSSTELLUNGSKALENDER

AACHEN Suermondt-Museum. April 1955: Skulpturen und Zeichnungen von Wolf Brunöhler. Arbeiten von Georg Mücke und Fred Dahmen.

ALTENBURG/Thür. Staatl. Lindenau-Museum. 17. 4.—15. 5. 1955: Gustav Seitz. Reiseskizzen aus Frankreich und China.

BREMEN Kunsthalle. Bis 1. 5. 1955: Arbeiten von Gustav Adolf Schreiber. 17. 4.—15. 5. 1955: Skulpturen und Zeichnungen von Hermann Blumenthal. 24. 4.—5. 6. 1955: Neuerwerbungen. Paula-Becker-Modersohn-Haus. Ab 26. 3. 1955: Arbeiten von Hans Meyboden.

DÜSSELDORF Galerie Alex Vömel. 22. 4.—31. 5. 1955: Käthe Kollwitz. Das plastische Werk.

FRANKFURT/M. Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath. Ab Mitte April 1955: Frühe Werke von Kandinsky, Marc und Münter. GELSENKIRCHEN Heimatmuseum Buer. 17. 4.—22. 5. 1955: Arbeiten von Xaver Fuhr.

GENT Museum voor Schone Kunsten. 2. 4.—30. 6. 1955: Karl V. und seine Zeit.

GORLITZ Graph. Kabinett. 1. 5.—5. 6. 1955: Graphik Hamburger Künstler. Kabinett der Gegenwart: Hamburger Künstler stellen aus.

GOSLAR Museum. April 1955: „Lachende Kunst“ von Willy Heier.

HAGEN Karl-Ernst-Osthaus-Museum. 1.—30. 5. 1955: Arbeiten von Karl Arnold und Albert Schäfer-Ast.

HEIDELBERG Kurpfälzisches Museum. April 1955: „Das Café Greco und die romantische deutsche Landschaftsmalerei in Rom“.

KREFELD Kaiser-Wilhelm-Museum. April 1955: Handzeichnungen von Kay H. Nebel, Plastiken v. Anneliese Esser. Im Graph. Kabinett: Arbeiten von Baumeister, Meistermann und Nay.

LÜBECK St. Annenmuseum. 17. 4.—15. 5. 1955: Graphik von H. A. P. Grieshaber u. Keramik von Richard Bampi.

MÜNCHEN Historisches Stadtmuseum. Ab 5. März 1955: Stadtveduten vom 15. bis zum 20. Jahrhundert. Die Moriskentänzer von Erasmus Grasser.

NÜRNBERG Städt. Kunstsammlung. Anfang Mai bis Anfang Juni 1955: „Die fränkisch-bayerische Landschaft in vier Jahrhunderten“.

ROSENHEIM Städt. Kunstsammlung. 8. 5.—5. 6. 1955: Arbeiten von Leo von Welden.

ROTTERDAM Museum Boymans. Bis 28. 4. 1955: Englische Landschaftsmaler von Gainsborough bis Turner.

WIEN Künstlerhaus. April/Mai 1955: Triestiner Künstler.

WIESBADEN Städt. Gemäldegalerie. 17. 4.—26. 6. 1955: „Glanz und Gestalt“. Ungegenständliche deutsche Kunst.

WUPPERTAL Städt. Museum. Bis 1. 5. 1955: Gemälde von Werner Gilles.

Redaktionsausschuß: Prof. Dr. Ernst Gall, München; Direktor Dr. Peter Halm, München; Prof. Dr. Ludwig H. Heydenreich, München; Prof. Dr. Wolfgang Lotz, Poughkeepsie, N.Y.; Verantwortlicher Redakteur: Dr. Florentine Mutherich, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München, Arcisstraße 10.

Verlag Hans Carl, G.m.b.H., Nürnberg (Dr. Hans Carl, Verleger, 75%; Dr. Fritz Schmitt, Verlagsbuchhändler, Rückersdorf, 12,5%; Dr. Gerda Carl, Feldafing, 12,5%). — Erscheinungsweise: monatlich. — Abonnementspreis: Vierteljt. DM 4,50, Preis d. Einzelnummer DM 1,80, jeweils zuzüglich Porto oder Zustellgebühr. — Anzeigenpreis: Preise für Seitenteile auf Anfrage; Anzeigenleiter: E. Reges. — Anschrift der Expedition und der Anzeigenleitung: Verlag Hans Carl, Nürnberg 2, Abhofach. Fernruf Nürnberg 2 65 56. — Bankkonto: Südd. Bank AG., Filiale Nürnberg, Postcheckkonto: Nürnberg Nr. 4100 (Verlag Hans Carl). — Druck: Josef Habel, Regensburg, Gutenbergstraße 17.